

El camarín del Santísimo Sacramento en la catedral de Huesca (1543) y la herencia litúrgica medieval

Raquel Alonso Álvarez
Universidad de Oviedo
raquelaa@uniovi.es

RESUMEN

En 1520, el cabildo de la catedral de Huesca firmó, con el maestro Damián Forment, el contrato de ejecución del retablo principal de la iglesia, una obra de alabastro decorada con escenas de la Pasión de Cristo. En la parte superior, se abrió un óculo destinado a la exhibición de la eucaristía, comunicado con un camarín trasero que funcionaba como capilla eucarística y al que se accedía por una escalera que partía de la nueva sacristía. Este modelo resulta característico del Reino de Aragón y cuenta con inmediatos precedentes zaragozanos que inspiraron el oscense. En el presente artículo, se analizan dichos precedentes y la finalidad del conjunto compuesto por retablo y camarín; a la vez que se estudia cómo se conservaron los elementos pasionales y eucarísticos medievales, cómo se transformaron y se glosaron en las nuevas concepciones desarrolladas a partir del siglo XVI, y, además, cómo lo hicieron dentro de los mismos ámbitos arquitectónicos. Para llevar a cabo este análisis, se han utilizado los costumbrarios redactados para la catedral entre los siglos XV y XVIII, las descripciones de los autores antiguos y los objetos y los espacios conservados o que podemos reconstruir gracias a las fuentes históricas. Tras el estudio de todos estos elementos, se concluye que las nuevas obras encargadas a partir del siglo XVI respetaron los antiguos contenidos litúrgicos del templo añadiéndoles suntuosidad y lujo, lo cual definía un panorama de transformación dentro de la tradición.

Palabras clave:

Corpus Christi; retablo expositor; camarín; costumbrarios; liturgia; catedral; Reino de Aragón; Huesca

ABSTRACT

The *camarín* of the Holy Eucharist in the Cathedral of Huesca and the liturgical heritage of the Middle Ages

In 1520, the canonry of the Cathedral of Huesca hired the master Damien Forment to create the main altarpiece of the church, an alabaster piece decorated with scenes of the Passion. In the upper part of the retable, he made a circular opening dedicated to the exhibition of the Eucharist, which communicated with the Eucharist chapel and the sacristy. The typology was typical of the kingdom of Aragon and has its immediate forerunners in the area of Zaragoza. In this paper we analyse these precedents and the uses of this kind of ensemble, in addition to the way they were preserved and used after the Middle Ages. The documentary sources used for the analysis are the cathedral customaries from the fifteenth to the eighteenth century, descriptions by early modern historians and, of course, the preserved artifacts. The analysis of these ensembles reveals that the works made after the sixteenth century preserved the medieval liturgical customs while adding luxury and magnificence, thus indicating the appearance of certain transformations within the tradition.

Keywords:

Eucharist; Retable-mostrance; *camarín*; customaries; liturgy; cathedral; Kingdom of Aragon

El camarín del Santísimo Sacramento

El obispo Juan de Aragón y Navarra (1484-1526) encontró, a su llegada a Huesca, una catedral inacabada cubierta con una armadura de madera. Además de hacerse cargo de su conclusión, en época de este prelado, se encargó a Damián Forment un nuevo retablo mayor, realizado entre los años 1520 y 1534¹. Forment fue también autor, entre otros, de los retablos de la Puridad de Valencia; del Pilar y de San Miguel de los Navarros de Zaragoza, y de Santo Domingo de la Calzada². En el oscense creó una refinada obra de alabastro compuesta por sotabanco y doble banco sobre el que se alza un cuerpo escalonado de tres calles, la central más elevada³. La mayor parte de las escenas que lo decoran corresponden al ciclo de la Pasión. Así, en el primer piso del banco, se representan la Última Cena, la Oración en el Huerto, el Beso de Judas, la Flagelación, la Coronación de Espinas, el Ecce Homo y la Presentación a Herodes. En el cuerpo principal, bajo ricos doseletes góticos, encontramos, a la izquierda, a Cristo con la Cruz auestas; en el centro, el Calvario, y, a la derecha, el Desenclavo. Además, sobre la escena central, se dispone un óculo expositor eucarístico (figura 1). En varios pasajes del contrato de ejecución, se indica que debe copiarse el retablo mayor del Pilar de Zaragoza⁴.

El óculo (figura 2) se abre a un pequeño camarín construido tras el retablo, al que se accede mediante una escalera de caracol que parte de la sacristía nueva. En realidad, puede considerarse que todo el conjunto (retablo con expositor, camarín y sacristía nueva) corresponde a un proyecto conjunto, si bien este debió de realizarse en varias fases. El óculo figura ya en

el contrato firmado por Forment⁵, de modo que tenía que estar en ese momento prevista la ejecución de la pequeña capilla para la reserva, así como su acceso articulado al nuevo edificio de la sacristía. El camarín se construyó en 1543 y fue encargado a Esteban Solórzano y a Nicolás de Urliéns, dos maestros procedentes del taller de Forment⁶. La nueva sacristía se realizó también por esas fechas con traza de Juan de Segura y ejecución de Solórzano, Urliéns y Juan de Salas⁷.

La capilla es un pequeño recinto cuadrangular exquisitamente decorado con yeserías. El óculo se abre hacia el retablo, en el muro oriental, dentro de un pequeño edículo, bajo venera, que se cierra mediante puertas de madera. El acceso se localiza en la pared sur, y en la parte alta de la pared norte se encuentra un ventanuco. El espacio se cubre con una ornamentada bóveda estrellada cuyos ángulos reposan en ménsulas decoradas con las representaciones animalísticas de los evangelistas. La superficie muraria se reviste de rica decoración de follajes, grutescos y *candelieri*. En el espacio que se extiende entre el entablamento y los formeros de la cubierta, se incluyó originalmente el mismo motivo repetido en los cuatro lados: una imagen del Crucificado entre la Virgen María y san Juan, dentro de un medallón sostenido por angelitos entre grutescos. Solo se conservan los de las paredes norte y sur (figura 3).

Una inscripción en letras capitales doradas sobre fondo negro recorre los cuatro frisos del entablamento del recinto. Empezando por el costado norte, dice así:

O SACRVM:CONVIVVM:IN:QVO:CHRISTVS
SVMITVR:RECOLITVR:MEMORIA:PASSIONIS
:GLORIE:NOBIS:PIGNVS:DATVR:ALLELUIA
EIVS:MENS:IMPLETVR:GRATIA:ET:FVTVRE

En realidad, el orden, alterado en esta versión, debería ser el siguiente:

O SACRVM: CONVIVIVM: IN: QVO: CHRISTVS
SVMITVR: RECOLITVR: MEMORIA: PASSIONIS
EIVS: MENS: IMPLETVR: GRATIA: ET: FVTVRE
: GLORIE: NOBIS: PIGNVS: DATVR: ALLELUIA

Ignoro por qué razón se trastocaron los versos, que pueden traducirse así: «Oh sagrado banquete en el que Cristo es tomado. Se recupera la memoria de su Pasión, el alma se llena de gracia, y se nos da un fragmento de la futura gloria. Aleluya».

El texto corresponde a la antífona del Magnificat de las segundas vísperas, que se cantaba en el Oficio del Corpus Christi⁸, atribuido, no sin discusión, a Tomás de Aquino⁹ (figura 4).

Para terminar, en el muro occidental del recinto, se sitúa un altar. Sobre él, se dispuso un pequeño retablo en el que se representaba a la Adoración de los Magos, actualmente en el museo de la catedral. La obra se fecha en torno a 1520 y se atribuye a Damián Forment¹⁰. Sin embargo, la pieza no se concibió originalmente para este espacio, sino que fue donada por el canónigo Jorge Samper, según consta en su testamento de 16 de junio de 1543. Lo que entregó fue:

[...] un retablo de alabastro que yo tengo de presente en mi cámara donde duermo, en el qual está de bulto la Adoración de los Reyes, el qual está guarnecido de madera, pintado y dorado, con sus puertas, en una capillica en dicha mi cámara, para el siguiente efecto y no otro, que el capítulo lo ponga y sirva para la capilla que está detrás del retablo del altar mayor, que se hace para reservar el Santísimo Sacramento del altar¹¹.

De este documento, se deduce que, en esa fecha, el recinto estaba terminado o su construcción muy avanzada.

La integración del tabernáculo en el retablo. Del sagrario al camarín

Los sagrarios practicados en forma de nichos, en la pared del presbiterio, se documentan en las iglesias desde el siglo IX¹², si bien, a lo largo de toda la Edad Media, debió de seguir siendo frecuente que la reserva se depositara sobre el altar en píxides de diferentes diseños¹³. Sin embargo, ya desde el siglo XII había ido desarrollándose un creciente culto a la forma consagrada, que alimentó entre los fieles el deseo de contemplar la elevación y el sagrario, a la vez que impulsaba nuevas exigencias encaminadas



Figura 1.
Catedral de Huesca. Retablo mayor. Foto: Marcelo Martín. Reproducida con autorización del cabildo de la catedral de Huesca.



Figura 2.
Catedral de Huesca. Camarín del Santísimo Sacramento. Detalle del óculo.
Foto: Raquel Alonso. Reproducida con autorización del cabildo de la catedral de Huesca.



Figura 3.
Catedral de Huesca. Camarín del Santísimo Sacramento. Costado norte. Foto: Raquel Alonso. Reproducida con autorización del cabildo de la catedral de Huesca.

a proteger a la eucaristía poniéndola a salvo de atentados blasfemos. Esta nueva sensibilidad explica las disposiciones recogidas en los estatutos promulgados por el obispo parisino Eudes de Sully (ca. 1204) y, unos pocos años más tarde, los cánones correspondientes al IV Concilio Lateranense. La protección del altar y la sagrada forma se recoge igualmente en concilios hispánicos como los de Valladolid (1228), Lérida (1229) o León (1267)¹⁴.

Hacia 1241, el arzobispo de Tarragona Pedro de Albalat, en su *Summa Septem Sacramentorum*, consideró deseable que «in media parte altaris cum summa diligentia et honestate, sub clave si fieri potest, corpus domini custodiatur»¹⁵. Estas indicaciones no resultan incompatibles con la tradicional disposición de las formas consagradas en una arqueta eucarística sobre el altar, pero manifiestan ese creciente cuidado que se les dispensaba como manifestación real de Cristo.

En este ambiente se desarrolló un tipo de retablo, característico de los reinos orientales hispánicos, que se concibe como un instru-

mento de exhibición y veneración del Corpus Christi, a la vez que garantiza la protección de las formas eucarísticas. Suelen considerarse un precedente de estos dispositivos los altares relicario frecuentes en los países germánicos, especialmente el mayor de la abadía cisterciense de Doberan (ca. 1300). Estas estructuras se caracterizan por una composición anicónica en el cuerpo principal —organizado en arquerías que alojaban originalmente las lipsanotecas— y una hornacina central de mayor elevación. En el retablo de Doberan, este espacio estaba ocupado por una imagen de la Virgen con el Niño que sostenía en la mano una píxide, probablemente conteniendo una forma consagrada¹⁶. No debe olvidarse la frecuencia con que las hostias se asocian a las imágenes religiosas, que se depositan en ocasiones en *loculi* practicados en las propias esculturas como método de consagración¹⁷. La Virgen de Doberan parece también emparentada con las llamadas *vírgenes sagrario*, muy frecuentes en Mallorca y documentadas allí desde alrededor del año 1360¹⁸.

Con estas precauciones, parece claro, sin embargo, que algunos de los más antiguos ejemplos catalanes, como el de la catedral de Barcelona, se aproximan a sus posibles precedentes germánicos¹⁹.

En todo caso, en la Corona de Aragón, retablo y tabernáculo estaban ya fusionados hacia mediados del siglo XIV, como demuestran los ejemplos, desaparecidos, del altar mayor de Sant Pol, en Sant Joan de les Abadesses (1341), y el retablo mayor de la catedral de Gerona (1349-1358), ambos incluyendo el sagrario en el banco. Algo más tarde, en 1358, fue realizado el de la iglesia de los Santos Justo y Pastor de Barcelona, en el que la reserva se disponía en la parte alta de una torre monumental incorporada a la calle central del mueble. La colocación de la píxide o la custodia en la zona elevada se relacionaba sin duda con la adoración del Corpus Christi, que había ido abriéndose camino a partir del siglo XII²⁰. La miniatura incluida en el folio 350 de la Leyenda Dorada de la Biblioteca Real de Bélgica (ms. 9282-5), de fines del siglo XV, puede dar una idea aproximada del efecto creado por estos dispositivos²¹ (figura 5). La documentación de la catedral de Valencia, estudiada por Carrero, permite reconstruir su funcionamiento en la práctica: una escalera colocada en la retrocapilla del presbiterio permitía acceder al armario alto del retablo mayor, para colocar el *corpus*²².

Este es el razonable precedente que Español propone para los retablos que cuentan con un óculo expositor eucarístico en la parte alta²³, característicos, como ya notara Braun, del Reino de Aragón²⁴.

Sin embargo, la familia a la que pertenece el retablo mayor de la catedral de Huesca cuenta con otro elemento que debía de estar configurándose unos años antes de 1500: el camarín. Un breve repaso a la historia constructiva del retablo mayor de la seo de Zaragoza puede resultar ilustrativo²⁵. El retablo de la seo fue encargado en 1434, en época del arzobispo Dalmau de Mur (1431-1456), a Pere Johan, que tomó como modelo el de la catedral de Tarragona. En esta primera campaña, el óculo expositor no estaba previsto, y en el lugar que ocupó posteriormente se colocó una representación de Dios Padre, más tarde retirada. El óculo corresponde a una fase posterior encomendada al maestro Ans Piet Dantzer, quien, en 1473, se encargó de realizar esta reforma y de construir un pequeño camarín trasero. Este esquema se utilizó para obras posteriores, como el retablo de la capilla arzobispal de Zaragoza, el de Montearagón o el del Pilar de Zaragoza, un trabajo encargado a Damián Forment y realizado entre 1509 y 1518. Sabemos que el óculo de este último imitaba al de la seo²⁶. El retablo del Pilar sirvió de modelo al de la catedral de Huesca.

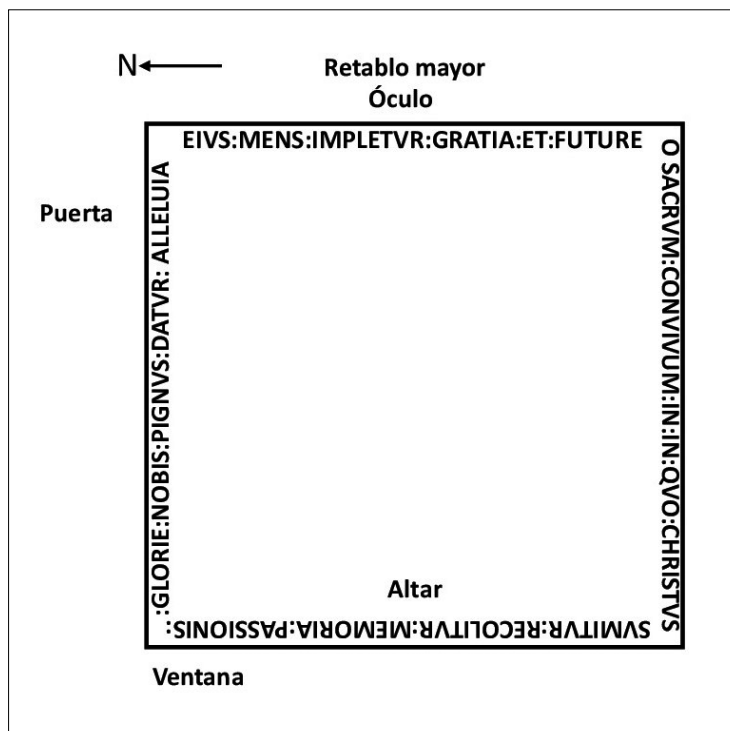


Figura 4. Catedral de Huesca. Camarín del Santísimo Sacramento. Croquis del camarín con la disposición de la inscripción «O sacrum convivium» (Raquel Alonso).

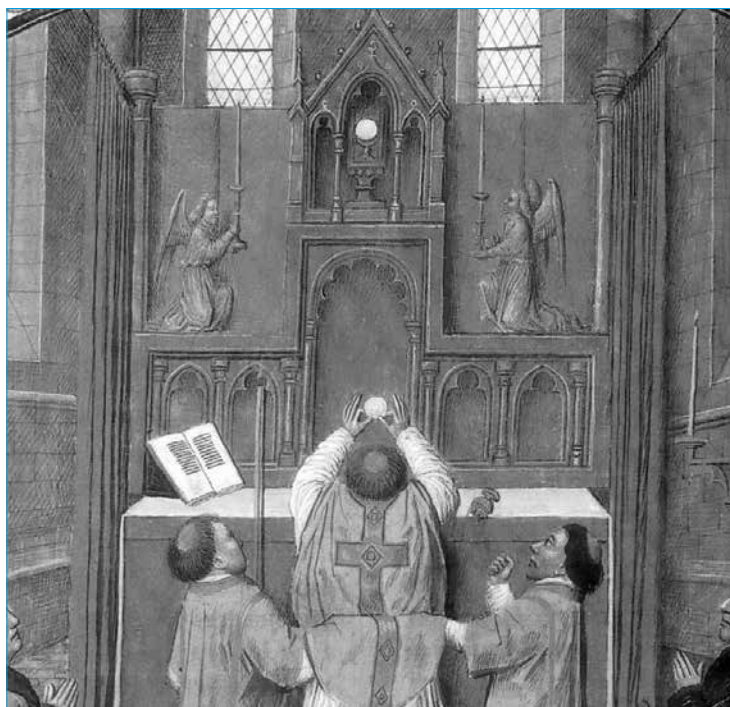


Figura 5. Misa. Leyenda Dorada. Biblioteca Real de Bélgica (tomado del artículo de Foucart-Borville, «Les tabernacles eucharistiques dans la France du Moyen Âge»).

Aunque el retablo con camarín eucarístico trasero parece una especialidad aragonesa de esa época, algunos indicios sugieren que, hacia 1500, también podían encontrarse algunos fuera de dicho territorio. Según ha

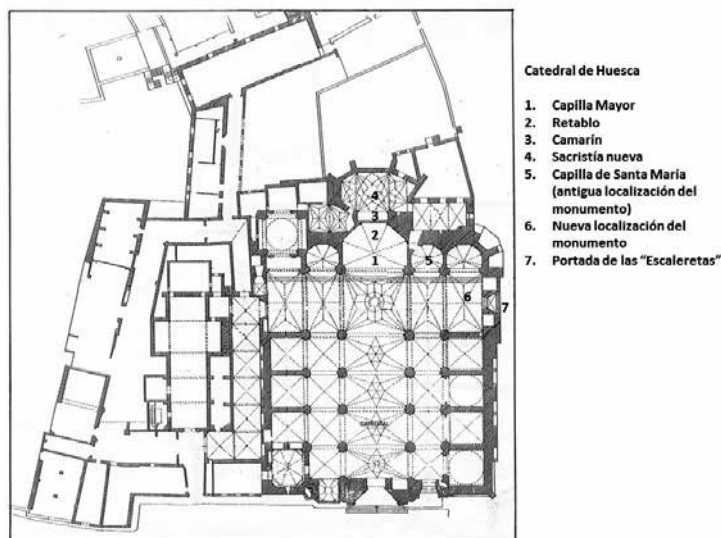


Figura 6. Planta de la catedral de Huesca.

demostrado Pérez Higuera, el famoso transparente construido por Narciso Tomé en la catedral de Toledo (1721-1732) sustituye a una estructura de época del cardenal Francisco Jiménez de Cisneros. Entre 1498 y 1509, se procedió a remodelar la capilla mayor toledana, ampliándola a costa de la antigua de la Santa Cruz, disponiendo los nichos para sepulcros de los «Reyes Viejos» y construyendo un nuevo retablo. Parece que el camarín no se incluyó en el proyecto original de 1498, pero ya estaba finalizado en 1509. A diferencia de los ejemplos aragoneses, la capillita no se comunicaba con un óculo, sino con un gran tabernáculo concebido para la reserva más que para la exposición y que aún se conserva en la actualidad. El camarín desapareció a consecuencia de la obra de Tomé²⁷. Nuestros conocimientos actuales no nos permiten saber si, en territorio castellano, se realizaron obras semejantes a las aragonesas, que no se conservan, o si el caso toledano fue un *unicum* que no volvería a repetirse. Si, como creía Kubler, las capillas eucarísticas aragonesas pueden ser consideradas un precedente de los camarines marianos barrocos, tan abundantes en toda la Península²⁸, quizá no debería descartarse apresuradamente la primera posibilidad, especialmente teniendo en cuenta que, aunque la mayor parte se dedicó al culto a María, alguno, como el de El Escorial (1684), conservó el significado eucarístico²⁹.

Huesca antes de Forment. La liturgia pascual y eucarística

La obra realizada por Damián Forment no solo deriva de evoluciones litúrgicas generales, sino que también ha de ser considerada here-

dera de las antiguas tradiciones catedralicias oscenses.

Hasta que se inició la instalación del nuevo retablo de Forment, en el presbiterio se encontraba un grupo que Diego de Aynsa describe, ya trasladado a la sacristía, de la siguiente manera³⁰:

En la cabeza y remate desta anchurosa sacristía, para dezir misa las dignidades y canónigos, hay un retablo, aunque no muy grande, pero bien acabado todo el de bulto, y es su invocación del descendimiento de la cruz: sobre él está puesto un devoto, y no menos antiguo Christo crucificado de bulto, con las dos Marías a los lados, y Josef de Arimatea que está desclavando uno de los brazos de Cristo. Y porque según tradición servía antes de retablo mayor de la iglesia, y fue el que se puso allí cuando se consagró, y se le dio nuevo título de Jesús Nazareno.

Se trataba, sin duda, de uno de los característicos grupos de desenclavo que resultan frecuentes especialmente desde el siglo XIV³¹, así que no parece posible que fuera una obra coetánea a la consagración de la antigua mezquita para el culto cristiano, a la que se procedió en 1096³². En todo caso, en la época en que se redactó la *Consueta sedis oscensis*, hacia 1455-1457, se encontraba en el presbiterio y protagonizaba algunas de las más espectaculares ceremonias del Triduo Sacro³³. El día de Jueves Santo (*in cena domini*), tras la reconciliación de los penitentes, se celebraba la misa en la que se consagraban dos hostias, seguida del *mandatum* de pobres³⁴. La forma sobrante, utilizada al día siguiente en la *missa praesantificationum*, era transportada procesionalmente, dentro de un cáliz, envuelta en corporales y bajo palio, al monumento donde quedaba depositada protegida por un sello. El monumento se encontraba instalado, en la época en que se redactó la consuetud antigua, en la capilla de Santa María, contigua a la mayor en el lado de la epístola (figura 6). Aparece documentada desde 1267 como Santa María de Capella y, a partir de 1331, acogió a la Cofradía del Rosario, advocación que conserva en la actualidad³⁵. Desconocemos las características de este primitivo *monumentum* oscense, pues en esa época el tipo se ajustaba a un variado repertorio: una simple píxide, un sepulcro arquitectónico, a veces bajo arcossolio, un altar o un mueble, que en ocasiones adoptaba formulaciones tan espectaculares como los de Carrizo, San Leonardo en Zoutleeuw o Wienhausen³⁶. Toda esta zona de la iglesia se encontraba saturada de significado pascual, conservado en las renovaciones posteriores del mobiliario litúrgico.



Figura 7.
Portada de la *Visitatio sepulchri* o de las «Escaleretas». Foto: Raquel Alonso. Reproducida con autorización del cabildo de la catedral de Huesca.

La capilla de Santa María se sitúa en el brazo derecho del crucero, en cuyo extremo se abre la puerta de las «Escaleretas»³⁷ (figura 7). La portada está precedida por un pequeño pórtico que favorece una dramática disposición iconográfica: en el muro de fondo, un calvario con Cristo entre María y san Juan; en los laterales, el grupo de la *Visitatio sepulchri*, con las Marías a la izquierda y el sepulcro a la derecha, sugiriendo, con su colocación enfrentada, el diálogo desarrollado en el episodio del *Quem quaeritis*, durante el cual el ángel que recibe a las santas mujeres les pregunta a quién buscan en el sepulcro, y al responderle ellas que a Cristo, se extraña de que intenten encontrar entre los muertos al que está vivo. El conjunto estaba originalmente complementado con unas pinturas que le servían de fondo y que hoy se encuentran en el Museo Episcopal³⁸. El conocido tropo que se cantaba y a veces se representaba durante la Pascua de Resurrección figura en el Prosario Tropario que se conserva en el archivo de la catedral de Huesca³⁹. Al no aparecer en la consuetas, Donovan creyó que nunca había llegado a representarse. Sin embargo, sabemos de otros casos en los que consta que estos episodios dramatizados se añadieron a la liturgia sin que quedaran incorporados a consuetas ni a ceremonias conservados⁴⁰. En Huesca, nos lo hace sospechar la compra realizada en 1582, para esta festividad, de cinco pares de zapatos «para tres infantes y dos mochachos que representaron»⁴¹, a los que no resulta difícil identificar con las santas mujeres y los soldados del drama. En caso de que la escena fuera representada de antiguo, como es posible, desconocemos dónde tenía lugar la teatralización. No ha de descartarse que se hiciera bajo los grupos escultóricos que

tan dramáticamente se interpelan en el pórtico lateral.

En Viernes Santo no se celebraba la eucaristía, sino que se comulgaba con la forma previamente consagrada y depositada en el monumento⁴². Ese día se desarrollaba en el altar mayor una impresionante ceremonia protagonizada por el grupo escultórico antiguo. Sobre la mesa del altar, dos canónigos descubrían progresivamente un crucifijo cubierto por paños negros. Los mismos movimientos eran repetidos a gran escala por un escolar en el gran Cristo del desenclavo. Después, se presentaba para la adoración el *lignum crucis*, colocado sobre un cojín. Tras esta ceremonia, obispo y sacerdotes se dirigían procesionalmente al monumento, rompían el sello y trasladaban el Corpus Christi bajo palio hasta el altar mayor para que comulgara el obispo. La *adoratio crucis* se celebraba en Huesca con gran solemnidad, aprovechando que la iglesia poseía una reliquia. Ya desde el siglo IV, se asocia este episodio al Viernes Santo, como demuestra la descripción realizada por Egeria de las celebraciones del día en el Santo Sepulcro de Jerusalén⁴³.

El Sábado Santo (*sabbato vigilia pasce*) se procedía a bendecir el fuego, el incienso y las aguas bautismales⁴⁴. El Triduo finalizaba con las celebraciones de la Pascua de Resurrección (*in die sancto pasce*)⁴⁵. Después de la misa matutina, obispos y canónigos se reunían en el coro para proceder a realizar una nueva adoración del *lignum crucis*. Después se celebraban nuevas procesiones. En caso de que, como sugieren las fuentes indirectas, se representara el *Quem quaeritis*, se haría al final del tercer responsorio del tercer nocturno de maitines, que es su posición tradicional en las celebraciones pascuales⁴⁶.

Lo nuevo y lo viejo. La liturgia pascual y el culto a la eucaristía en Huesca a partir del siglo XVI

Los usos medievales se conservaron en buena medida en la catedral de Huesca a partir de 1500, aunque incorporando novedades en ellos y desarrollando algunos elementos preexistentes.

En primer lugar, la zona suroccidental de la catedral, entre la capilla mayor y las «Escaleretas», continuó concentrando los principales elementos pascuales y eucarísticos (figura 6). La renovación del retablo, ya comentada, respetó la antigua dedicación recogiendo, en el cuerpo principal, la escena de la deposición, presente en el antiguo grupo del altar mayor. La localización de los renovados monumentos no se alejó demasiado de su emplazamiento original. El contratado en 1561 era de madera pintada y lienzo, de planta central y compuesto por varios pisos⁴⁷. Aunque su desarrollo debía de ser notablemente superior al primitivo, parece continuar disponiéndose en su emplazamiento tradicional, la capilla de Santa María, a juzgar por la exigencia de que sus costados coincidieran con la «delantera y costado de Nuestra Señora»⁴⁸. En 1608, se construyó un nuevo monumento que describe Novella como un artefacto inicialmente de tres cuerpos reducido a dos entre 1730 y 1740, momento en que también se le aumentó el fondo para colocar la urna. Era sin duda más grande que el anterior, y por esa razón fue desplazado al brazo del crucero contiguo a las «Escaleretas», cuya portada quedaba bloqueada durante el Triduo Sacro⁴⁹ (figura 6). Además de las tradicionales procesiones desde el presbiterio y la adoración de la Vera Cruz, fueron añadiéndose, ignoramos en qué época, elementos escenográficos que exigían la colocación de una tramoya para manejar un ángel que descendía del techo y abría las cortinas, descubriendo la imagen de un Cristo resucitado⁵⁰:

[...] Assi que llega el terno a la mayor de frente al monumento, que como ya diximos se queda armado para estos 3 dias, se desprende el Angel y a su impulso se abren las cortinas que cerraban el Monumento y se deja ver en su altar una hermosa estatua de Christo resucitado, puesta debajo del dosel donde estaba la arca [...].

Conocemos la existencia de un dispositivo semejante en la seo de Zaragoza (antes de 1604), donde «vaxo un angel con una espada en la mano y rompio un belo de tafetan carmesi y aparecio una figura de bulto de un Christo resucitado, figura muy hermosa y muy dorada»⁵¹. Los estrechos vínculos artísticos establecidos en

esta época entre las sedes zaragozana y oscense permiten aventurar algún tipo de influencia de la segunda en la primera por lo que concierne a esta representación.

También en esta época alcanzó un notable desarrollo en Huesca la conmemoración de la fiesta del Corpus Christi. El Corpus se añadió al calendario litúrgico en 1264, durante el papado de Urbano IV. Ya el IV Concilio de Letrán (1215) había establecido la doctrina de la transubstanciación en un contexto de amplios debates teológicos sobre la presencia real de Cristo en la eucaristía. El movimiento que culminó en la celebración de la fiesta fue iniciado por Juliana de Mont Cornillon (m. 1258), una mística y visionaria procedente de la burguesía de la ciudad de Lieja, pero que, al quedar huérfana de jovencita, ingresó junto con su hermana en la leprosería de Mont Cornillon. Juliana manifestó una precoz capacidad intelectual expresada en su temprano aprendizaje del francés y del latín, así como en su dominio del salterio y de los sermones de san Bernardo. Era, además, particularmente devota de la eucaristía. Experimentó la primera experiencia mística durante la cual creyó encontrarse en presencia del Corpus Christi en 1210, cuando tenía 18 años. Tras largo tiempo experimentando visiones similares, Juliana emprendió la tarea de promover una nueva festividad. A partir de 1130, ya priora de Mont Cornillon, empezó a confiar estas apariciones a algunos amigos. A este grupo íntimo pertenecía el archidiácono Jacques de Troyes, que más tarde sería papa bajo el nombre de Urbano IV. La fiesta fue instituida en la diócesis de Lieja por el obispo Roberto en 1246. La nueva celebración disfrutó de un éxito inicialmente regional hasta que Urbano IV, en 1264, promulgó la bula *Transiturus de hoc mundo*, en la que se establecía el Corpus como fiesta de la Iglesia universal el jueves después de Pentecostés. A pesar de ello, la conmemoración no alcanzó verdadero carácter general hasta que Juan XXII, en 1317, promulgó la Constitución promovida por Clemente V, pero que este pontífice no había podido oficializar a causa de su temprana muerte. Los dominicos adoptaron la nueva fiesta y favorecieron su difusión. Tomás de Aquino fue quien se ocupó de la redacción del oficio, *ut asseritur*⁵².

Inmediatamente, la devoción al Corpus empezó a difundirse por el Reino de Aragón: en 1319 ya estaba instaurada la procesión con que se celebraba en Barcelona⁵³, y, en 1327, contaba con una capilla en la catedral de Palma de Mallorca⁵⁴.

En Huesca, sabemos que la fiesta se conmemoraba desde antes de 1425, cuando el canónigo Juan de Alguíñero hizo donación a la catedral de una custodia y de un palio para llevar la eucaristía en la procesión. Cuatro años

más tarde, el cabildo dispuso que el transporte se realizara sobre una peana sostenida por presbíteros⁵⁵. Conocemos el aspecto aproximado de la custodia de Alguínero gracias al inventario de la sacristía de 1537, transcrito por Durán⁵⁶:

Custodia en donde se lleva el Corpus Christi en su día, de plata sobredorada con las armas de Arguinyero; enant hay una sierpe con un sant Jorge de plata, el qual tiene una crucecita de oro con el Lignum Domini de dentro, con tres ángeles tienen una corona en las manos con un bericle donde se pone el Corpus [...].

La celebración del Corpus se recoge en la *Consueta sedis oscensis* (1455-1457), indicando que debían tañerse las campanas como en la vigilia de Navidad y revestir el presbiterio con paños blancos y de otros colores para celebrar el oficio de Corpus Christi compuesto por el santo doctor, es de suponer que refiriéndose a Tomás de Aquino⁵⁷. Esta es una de las festividades importantes en las que se lleva en procesión el *lignum domini* «per ecclesias heremiticas», que son Santa María de Salas, San Jorge y San Lorenzo de Loret⁵⁸.

En Huesca, las referencias documentales sugieren un progresivo enriquecimiento de las celebraciones en torno al Corpus aproximadamente coincidente con las fechas en que se estaba realizando el retablo y sus complementos. Desde principios del siglo XVI, como advirtió Durán, participaban los característicos gigantes en las procesiones de la festividad. Las cuentas de la catedral recogen gastos que lo demuestran: en 1515, se hizo un pago para pintar las coronas de los «seniores»; en 1529, se abonó un sueldo a cada uno de los doce reyes que cantaron y medio a los ocho que no lo hicieron⁵⁹. La presencia de estos personajes, que desfilaban junto

a cabezudos y caballitos, no desapareció hasta que fue prohibida por Carlos III en 1780⁶⁰. Ya en 1606 sabemos que se representaban «comedias» sobre un tablado, seguramente entremeses o autos sacramentales⁶¹.

Para terminar, la aparición de la antífona *O sacrum convivium* (figura 4), correspondiente al oficio del Corpus Christi, garantiza el vínculo del camarín del Sacramento con la fiesta instituida por Urbano IV. Este recinto desempeñaba, en época de Novella, un importante papel en las complejas celebraciones del Corpus y la Octava del Corpus, a las que el canónigo dedica la nada desdeñable extensión de 199 páginas de su ceremonial⁶². Al final de la Octava, se realizaba en la catedral de Huesca un traslado en el transcurso del cual las formas custodiadas durante el Corpus en el sagrario del altar mayor y la gran custodia se devolvían al camarín eucarístico⁶³:

El escolar mayor con sobrepelliz, estola y banda humeral todo blanco sube el dosel, y quita el viril de la custodia, y así también saca el reservado del sagrario de la grada, y acompañado de 2 infantes con ciriales, los lleva a ambos al sagrario de detrás del Altar mayor para que el encargado por el Cavildo para la veneración del Santísimo lo egecute al día siguiente en la misa que celebre en dicha Capillita [...].

La eucaristía, transitoriamente expuesta, procesionada y homenajeada durante las festivas celebraciones del Corpus, volvía así a su recoleto refugio detrás del retablo mayor para mostrarse a través del inaccesible expositor. El camarín del Sacramento seguía desempeñando, a finales del siglo XVIII, el mismo papel protector con el que, sin duda, había sido concebido originalmente.

* Este trabajo se realiza en el marco del proyecto de investigación «Paisajes espirituales. Modelos de aproximación espacial a las transformaciones de la religiosidad femenina medieval en los Reinos Peninsulares (s. XII-XVI)». HAR2014-52198-P (IP B. Garí y N. Jornet, Universitat de Barcelona). Agradezco al cabildo de la catedral de Huesca las facilidades para el desarrollo de esta investigación, muy especialmente a su deán-presidente, don Juan Carlos Barón Aspiroz.

1. R. DE HUESCA (1796), *Teatro histórico de las iglesias del Reyno de Aragón*, tomo V, *Estado moderno de la Santa Iglesia de Huesca*, Pamplona, Imprenta de la viuda de Longás e hijo, p. 314-316; E. LLAGUNO Y AMIROLA (1819), *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración*, Madrid, Imprenta Real, p. 218-219; R. DEL ARCO (1924), *La catedral de Huesca*, Huesca, Imprenta Editorial V. Campo, p. 84-92, y A. DURÁN GUDIOL (1991), *Historia de la catedral de Huesca*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, p. 157-162. Para un estudio detallado y reciente del escultor, véase C. MORTE GARCÍA (2009), *Damián Forment: Escultor del Renacimiento*, Zaragoza, Caja Inmaculada. Incluye el contrato en el apéndice II, p. 200-204.

2. C. MORTE GARCÍA, *Damián Forment...*, op. cit., p. 87, 109, 179, 368.

3. C. MORTE GARCÍA (2006), «Los retablos de escultura en Aragón: Del gótico al renacimiento», en *Los retablos: Técnicas, materiales y procedimientos*, Madrid, Grupo Español del IIC, p. 6-7, y C. MORTE GARCÍA, *Damián Forment...*, op. cit., p. 222 s.

4. C. MORTE GARCÍA, *Damián Forment...*, op. cit., p. 228 y apéndice II, p. 200-204.

5. A. DURÁN GUDIOL, *Historia...*, op. cit., p. 157, y C. MORTE GARCÍA, *Damián Forment...*, op. cit., p. 201. En el contrato se describe como «una o para en donde esté el Corpus».

6. A. DURÁN GUDIOL, *Historia...*, op. cit., p. 165.

7. E. ESCAR HERNÁNDEZ (1986), «Aportación al estudio histórico-artístico de las sacristías de la Seo de Huesca», *Artígrama*, 3, p. 401-402. Se trata de un breve resumen de su tesis doctoral, lamentablemente inédita.

8. V. CORRIGAN (2006), «Critical editions of the liturgical manuscripts», en *The Feast of Corpus Christi*, editado por B. R. Walters, V. Corrigan y P. T. Ricketts, University Park, The Pennsylvania University Press, p. 379.

9. B. R. WALTERS, «The feast and its founder», en *The Feast...*, op. cit., p. 33-36.

10. M. C. LACARRA DUCAY y C. MORTE GARCÍA (1984), *Catálogo del Museo Episcopal y Capítular de Huesca*, Zaragoza, Guara Editorial, p. 24-27, y C. MORTE GARCÍA, *Damián Forment...*, op. cit., p. 288.

11. A. DURÁN GUDIOL, *Historia...*, op. cit., p. 165.

12. M. LAUWERS (2009), «Déposer, cacher, fonder: À propos de quelques formes de dépôt rituel dans l'Occident médiéval», en *Du matériel au spirituel: Réalités archéologiques et historiques des «dépôts» de la Préhistoire à nos jours*, editado por S. Bonnardin, C. Hamon, M. Lauwers y B. Quilliec, Antibes, Éditions APD-CA, p. 415, n. 28.

13. F. ESPAÑOL (2009), «Tabernacle-Retables in the Kingdom of Aragón», en *The Altar and its Environment, 1150-1400*, editado por J. E. A. Kroesen y V. M. Schmidt, Turnhout, Brepols, p. 87.

14. Para un resumen de esta cuestión, con bibliografía y referencias documentales, véase E. CARRERO SANTAMARÍA (2009), «Presbiterio y coro en la Catedral de Toledo: En busca de unas circunstancias», *Hortus Artium Medievalium*, 15 (2), p. 321.

15. Tomado de F. ESPAÑOL, «Tabernacle-Retables...», op. cit., p. 87.

16. Para esta pieza, véase S. KEMPERDICK, «Altar panels in northern Germany, 1180-1350», en *The Altar...*, op. cit., p. 139-141.

17. E. CARRERO SANTAMARÍA (2010), «Crucificados, imaginería y liturgia pascual: La interacción entre el rito y su expresión material», en *Los crucificados, religiosidad, cofradías y arte: Actas del Simposium 3/6-IX-2010*, coordinado por F. J. Campos y Fernández de Sevilla, San Lorenzo del Escorial, Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, p. 75-92, y G. FERNÁNDEZ SOMOZA (2014), «Muros consagrados: El entorno litúrgico medieval de

la lipsanoteca de Bagües», *Territorio, Sociedad y Poder*, 9, p. 115.

18. G. LLOMPART I MORAGUES (2006), «Les marededéus sagraris de Mallorca», *Miscellània litúrgica catalana*, 14, p. 61-86, y A. PONS CORTÉS y F. MOLINA BERGAS (2012), «Reformas y pervivencias medievales en la Capilla Real de la Seu de Mallorca: El caso del retablo gótico del altar mayor», *Porticum: Revista d'Estudis Medievals*, III, p. 77.

19. Hoy en la iglesia de Sant Jaume. F. ESPAÑOL, «Tabernacle-Retables...», op. cit., p. 93.

20. F. ESPAÑOL, «Tabernacle-Retables...», op. cit., p. 90-107.

21. Llama la atención sobre esta representación J. FOUCART-BORVILLE (1990), «Les tabernacles eucharistiques dans la France du Moyen Âge», *Bulletin Monumental*, 4, p. 349-381.

22. E. CARRERO SANTAMARÍA (2014), «La catedral de Valencia, la liturgia desbordada», en *Arquitectura y liturgia: El contexto artístico de las consuetas catedralicias en la Corona de Aragón*, editado por E. Carrero Santamaría, Mallorca, Objeto Perdido Ediciones, p. 352.

23. F. ESPAÑOL, «Tabernacle-Retables...», op. cit., p. 108.

24. J. BRAUN (1924), *Der Christliche Altar*, segundo volumen, München, Alte Meister Guenther Koch and Co., p. 635-639.

25. Sigo las noticias documentales de M. C. LACARRA DUCAY (2003-2004-2005), «El Retablo Mayor de la Catedral de San Salvador de Zaragoza (1434-1487)», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, 21-22-23, p. 167-173, y C. MORTE GARCÍA, «Los retablos...», op. cit., p. 2-22.

26. «Si acaso fuese acabado el retablo de alabastro que se hace en la iglesia del Pilar y porman en la O del dicho retablo el Corpus como está en la Asseo» (C. MORTE GARCÍA, *Damián Forment...*, op. cit., p. 426, n. 190).

27. T. PÉREZ HIGUERA (1994), «El retablo mayor y el primer transparente de la catedral de Toledo», *Anales de Historia del Arte*, 4, p. 471-480.

28. G. KUBLER (1957), *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII*, Madrid, Editorial Plus Ultra, Ars Hispaniae, XIV, p. 286.

29. J. L. VEGA-LOECHES (2007), «Los Infiernos de El Escorial: Reflexiones acerca de las opiniones del P. Santos sobre el Panteón del Monasterio», *Anales de Historia del Arte*, 17, p. 165.
30. F. D. DE AYNSA (1619), *Fundación, excelencias, grandezas, y cosas memorables de la antigua ciudad de Huesca*, Huesca, Pedro Cabarte, reed. 2009, p. 513-514.
31. F. ESPAÑOL (2004), «Los descendimientos hispanos», en *La deposizione lignea in Europa: L'immagine, il culto, la forma*, editado por G. Saporì y B. Toscano, Milán, Electa, p. 511-554. Este conjunto podría estar terminándose hacia 1400, pues en ese año el deán Ramón de Oliet deja una manda para acabarlo, si bien no puede descartarse que se trate de un grupo algo más antiguo, habiéndose destinado en ese caso la donación a algún detalle de la arquitectura que le servía de fondo. Se puede encontrar la referencia a la manda en A. DURÁN GUDIOL, *Historia...*, op. cit., p. 111. Para los grupos de desencavo en el norte de Aragón, véase F. GALTIER MARTÍ (2015), «*Quem quaeritis in sepulchro, o christicolae?*: Las imágenes románicas de las marías ante el sepulcro de Cristo vacío, recientemente localizadas en los museos de Zaragoza y Jaca», en *De las ánforas al museo: Estudios dedicados a Miguel Beltrán Llopis*, editado por I. Aguilera Aragón, F. Beltrán Llopis, M. J. Dueñas Jiménez, C. Lomba Serrano y J. Á. Paz Peralta, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, p. 381-382.
32. R. DEL ARCO, *La catedral...*, op. cit., p. 17.
33. En adelante, CSO. Archivo de la Catedral de Huesca (en adelante, ACH), códices 21. Encontramos un análisis completo de la consuetud del siglo xv de la catedral de Huesca en R. ALONSO ÁLVAREZ, «La consuetud de la Catedral de Huesca», en *Arquitectura y liturgia...*, op. cit., p. 57-75.
34. CSO, p. 27-36. Un estudio de la penitencia pública en Huesca y la ceremonia del *mandatum*, en R. ALONSO ÁLVAREZ, «La consuetud...», op. cit., p. 61-67. Los episodios penitenciales de la CSO traducidos, en A. DURÁN GUDIOL (1952), «Comentarios: La penitencia pública en la catedral de Huesca», *Argensola*, 12, p. 335-346.
35. R. DEL ARCO, *La catedral...*, op. cit., p. 92-93.
36. N. C. BROOKS (1921), *The sepulchre of Christ on art and liturgy with special reference to the liturgic drama*, University of Illinois, p. 59-70; J.E.A. KROESEN (2000), *The sepulchrum domini through the ages: Its form and function*, Lovaina-París, Sterling, p. 53-108, y E. CARRERO SANTAMARÍA (2010), «Iglesias y capillas del Santo Sepulcro: Entre el lugar común historiográfico y la norma y práctica litúrgicas», en *Arte y patrimonio de las órdenes militares de Jerusalén en España: Hacia un estado de la cuestión*, coordinado por A. López-Yarto Elizalde y W. Rincón García, Madrid, Centro de Estudios de la Orden del Santo Sepulcro, p. 329-334.
37. La primera referencia documental a esta portada se registra en 1366. A. DURÁN GUDIOL, *Historia...*, op. cit., p. 83. Según R. DEL ARCO, *La catedral...*, op. cit., p. 71, las escaleras que le dan nombre se construyeron en 1279.
38. M. C. LACARRA DUCAY y C. MORTE GARCÍA, *Catálogo...*, op. cit., p. 61.
39. ACH ms. 4. A. DURÁN GUDIOL (1953), *Los manuscritos de la catedral de Huesca*, Huesca, Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Instituto de Estudios Oscenses, p. 7. Lo publica R. B. DONOVAN (1958), *The liturgical drama in medieval Spain*, Toronto, Pontifical Institute of Mediaeval Studies, p. 56-57: «*Quem queritis in sepulchro, o Christicole. / Ihesum Nazarenum crucifixum, o celicolle. / Non est hic, surrexit sicut predixerat; ite, nunciate quia surrexit. / Alleluia, ad sepulchrum residens angelus nunciat resurrexisse Christum. / En ecce completum est illud quod olim ipse per prophetam dixerat ad patrem taliter inquiens: / Resurrexi.*».
40. R. ALONSO ÁLVAREZ, «La consuetud...», op. cit., p. 71.
41. A. DURÁN GUDIOL, *Historia...*, op. cit., p. 187.
42. CSO, p. 36-39.
43. N. C. BROOKS, *The sepulchre...*, op. cit., p. 31-32, y J.E.A. KROESEN, *The sepulchrum...*, op. cit., p. 150-151.
44. CSO, p. 39-41.
45. CSO, p. 42-44.
46. M. GÓMEZ MUNTANÉ (2001), *La música medieval en España*, Kassel, Edition Reichenberg, p. 63.
47. C. MORTE GARCÍA (1986), «Monumentos de Semana Santa en Aragón en el siglo xvi (Aportación documental)», *Artigrama*, 3, p. 197-201 y el contrato en 203-207.
48. C. MORTE GARCÍA, «Monumentos...», op. cit., p. 203.
49. ACH. V. DE NOVELLA y DOMÍNGUEZ (ca. 1796), *Ceremonial de la Santa Iglesia de Huesca dispuesto e ilustrado con notas que indican su origen y expresan su variación*, parte segunda, p. 62-70, 222, y J. I. CALVO RUATA y J. C. LOZANO LÓPEZ (2004), «Los monumentos de Semana Santa en Aragón (siglos xvii-xviii)», *Artigrama*, 19, p. 99-102, 108-112.
50. *Ceremonial de la Santa Iglesia de Huesca...*, parte segunda, p. 221-222.
51. Se trata del ceremonial de Pascual de Mandura (ca. 1546-1604). E. CARRERO SANTAMARÍA, «La Seo de Zaragoza y la liturgia: Una historia abierta», en *Arquitectura y liturgia...*, op. cit., p. 413-417. Los autores anteriores atribuyen esta representación a la iglesia del Pilar de Zaragoza: R. B. DONOVAN, *The liturgical drama...*, op. cit., p. 58-59, y J. I. CALVO RUATA y J. C. LOZANO LÓPEZ, «Los monumentos...», op. cit., p. 105-106.
52. B. R. WALTERS, «The feast...», p. 3-14. Se puede encontrar una discusión sobre la autoría del oficio en las páginas 33-36.
53. E. CARRERO SANTAMARÍA, «La catedral de Barcelona y la liturgia», en *Arquitectura y liturgia...*, op. cit., p. 40-41.
54. T. SABATER, «La processó eucarística en la pintura gòtica de Mallorca», en *Arquitectura y liturgia...*, op. cit., p. 201.
55. El *Ceremonial de la Santa Iglesia de Huesca...*, op. cit., parte tercera, p. 123, 140-141, copia parcialmente el documento. Recoge la noticia A. DURÁN GUDIOL (1994), *Iglesias y procesiones: Huesca, siglos xii-xviii*, Zaragoza, Ibercaja, p. 107.
56. A. DURÁN GUDIOL, *Historia...*, op. cit., p. 113.
57. CSO, p. 58-59.
58. CSO, p. 83-84.

59. A. DURÁN GUDIOL, *Historia...*, op. cit., p. 187, y A. DURÁN GUDIOL, *Iglesias y procesiones...*, op. cit., p. 110.

60. *Ceremonial de la Santa Iglesia de Huesca...*, op. cit., parte tercera, p. 160-162. Los gigantes son un elemento habitual en las festividades procesionales del Corpus, por ejemplo, en Valencia: E. CARRERO SANTAMARÍA, «La catedral de Valencia...», op. cit., p. 386.

61. *Ceremonial de la Santa Iglesia de Huesca...*, op. cit., parte tercera, p. 166, y A. DURÁN GUDIOL, *Historia...*, op. cit., p. 187. Se documentan en muchos otros lugares, por ejemplo: en Barcelona en 1424 (E. CARRERO SANTAMARÍA, «La catedral de Barcelona...», op. cit., p. 42). También en Toledo desde 1445 (M. J. LOP OTÍN (2004), «La catedral de Toledo, escenario de la fiesta bajomedieval», en *La fiesta en el mundo hispánico*, coordinado

por P. Martínez-Burgos García y A. Rodríguez González, Universidad de Castilla-La Mancha, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, p. 231.

62. *Ceremonial de la Santa Iglesia de Huesca...*, op. cit., parte tercera, p. 82-281.

63. *Ceremonial de la Santa Iglesia de Huesca...*, op. cit., parte tercera, p. 281.